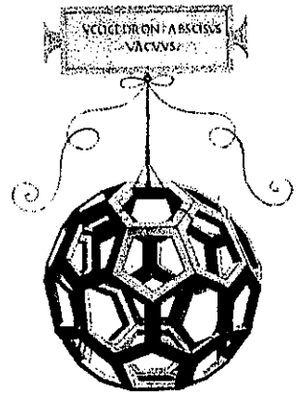
HAROLD BLOOM

O CÂNONE OCIDENTAL

Os Livros e a Escola do Tempo

Tradução:
Marcos Santarrita



EDITORA OBJETIVA

Agradecimentos

Meus assistentes editoriais, Anne Freedgood e Pat Strachan, e meus agentes literários, Glen Hartley e Lynn Chu, deram contribuições fundamentais para este livro. Richard Poirier, John Hollander, Perry Meisel e Roberto González Echevarria me estimularam e aconselharam durante toda a sua composição. Minha auxiliar de pesquisa, Martha Serpas, tornou possível todo o processo de revisão, durante o qual ajudou a determinar a forma final do volume. As bibliotecas da Universidade de Yale, minha fonte inesgotável por mais de quarenta anos, agüentaram estoicamente meus hábitos de trabalho.

— Harold Bloom
Timothy Dwight College
Universidade de Yale

Sumário

Prefácio e Prelúdio 11

I – Sobre o Cânone

1 Uma Elegia para o Cânone 23

II – A Era Aristocrática

2 Shakespeare, Centro do Cânone 51
3 A Estranheza de Dante: Ulisses e Beatriz 80
4 Chaucer: A Esposa de Bath, O Perdoador e a Personagem Shakespeariana 107
5 Cervantes: O Jogo do Mundo 128
6 Montaigne e Molière: A Evanescência Canônica da Verdade 146
7 O Satanás de Milton e Shakespeare 167
8 Dr. Samuel Johnson, o Crítico Canônico 181
9 *Fausto, Parte Dois*, de Goethe: O Poema Contracanônico . . 199

III – A Era Democrática

10 Memória Canônica no Wordsworth inicial e em *Persuasion* de Jane Austen 231
11 Walt Whitman como centro do Cânone Americano 256
12 Emily Dickinson: Vazios, Arrebatamentos, as Trevas 283
13 O Romance Canônico: *Casa Soturna* de Dickens, *Middlemarch* de Eliot 301
14 Tolstoi e o Heroísmo 322
15 Ibsen: Trolls e *Peer Gynt* 338

IV – A Era do Caos

16 Freud: Uma Leitura Shakespeariana 357
17 Proust: A Verdadeira Crença do Ciúme Sexual 379
18 O Agon de Joyce com Shakespeare 395
19 *Orlando* de Virginia Woolf: Feminismo como Amor à Leitura 414
20 Kafka: Paciência Canônica e "Indestrutibilidade" 427
21 Borges, Neruda e Pessoa: Whitman Hispano-Português . . 442
22 Beckett... Joyce... Proust... Shakespeare 469

V – Catalogando o Cânone

23 Conclusão Elegíaca 491
Apêndices 503
Índice Remissivo 543

Prefácio e Prelúdio

ESTE LIVRO estuda vinte e seis escritores, necessariamente com certa nostalgia, pois tento isolar as qualidades que os tornam canônicos, ou seja, obrigatórios em nossa cultura. O "Valor Estético" é às vezes visto mais como uma sugestão de Immanuel Kant do que como uma realidade, mas não tem sido essa a minha experiência em toda uma vida de leitura. Tudo desmoronou, o centro não resistiu, e a pura e simples anarquia se desencadeia sobre o que antes se chamava de "mundo culto". Não estou interessado em macaquear guerrinhas culturais; o que tenho a dizer sobre nossas misérias atuais está em meu primeiro e último capítulos. Aqui, desejo explicar a organização deste livro e minha escolha desses vinte e seis escritores, entre as muitas centenas do que antes se considerava o Cânone Ocidental.

Giambattista Vico, em sua *Nova Ciência*, postulou um ciclo de três fases — Teocrática, Aristocrática, Democrática — seguido por um caos do qual surgiria por fim uma Nova Era Teocrática. Joyce usou muito Vico, de uma maneira sério-cômica, ao organizar *Finnegans Wake*, e eu segui na esteira de *Wake*, a não ser pela omissão da literatura da Era Teocrática. Minha seqüência histórica começa com Dante e conclui-se com Samuel Beckett, embora eu nem sempre tenha adotado uma severa ordem cronológica. Assim, comecei a Era Aristocrática com Shakespeare, porque ele é a figura central do Cânone Ocidental, e posteriormente examinei-o em relação a quase todos os outros, de Chaucer e Montaigne, que o influenciaram, até muitos dos que ele influenciou — Milton, Dr. Johnson, Goethe, Ibsen, Joyce e Beckett entre eles — além dos que tentaram rejeitá-lo: Tolstoi em particular, juntamente com Freud, que se apropriou de Shakespeare enquanto insistia em que fora o Duque de Oxford quem escrevera os textos do "homem de Stratford".

A escolha de autores aqui não é tão arbitrária quanto pode parecer. Eles foram escolhidos tanto pela sublimidade quanto pela natureza representativa: é possível escrever um livro sobre vinte e seis escritores, mas não sobre quatrocentos. Sem dúvida estão aqui os maiores escritores ocidentais depois de Dante — Chaucer, Cervantes, Montaigne, Shakespeare, Goethe, Wordsworth, Dickens, Tolstoi, Joyce e Proust. Mas onde andam Petrarca, Rabelais, Ariosto, Spenser, Ben Jonson, Racine, Swift, Rousseau, Blake, Pushkin, Melville, Giacomo Leopardi, Henry James, Dostoievski, Hugo, Balzac, Nietzsche, Flaubert, Baudelaire, Browning, Checov, Yeats, D.H. Lawrence e tantos outros? Tentei representar cânones nacionais com suas figuras fundamentais: Chaucer, Shakespeare, Milton, Wordsworth, Dickens, na Inglaterra; Montaigne e Molière na França; Dante na Itália; Cervantes na Espanha; Tolstoi na Rússia; Goethe na Alemanha; Borges e Neruda na América hispânica; Whitman e Emily Dickinson nos Estados Unidos. A seqüência de grandes dramaturgos está aqui: Shakespeare, Molière, Ibsen e Beckett; e de romancistas: Jane Austen, Dickens, George Eliot, Tolstoi, Proust, Joyce e Virginia Woolf. O Dr. Johnson está aqui como o maior dos críticos literários ocidentais; seria difícil encontrar um rival para ele.

Vico não postulou uma Era do Caos antes do *ricorso* ou retorno a uma segunda Era Teocrática; mas nosso século, pretendendo continuar a Era Democrática, não pode ser melhor caracterizado do que como caótico. Seus escritores-chave são Freud, Proust, Joyce, Kafka: eles personificam qualquer espírito literário que possua a era. Freud chamava-se de cientista, mas sobreviverá como um grande ensaísta, como Montaigne ou Emerson, e não como fundador de uma terapia já desacreditada (ou exaltada) como mais um episódio na longa história do xamanismo. Eu gostaria que houvesse espaço para mais poetas modernos aqui do que apenas Neruda e Pessoa, mas nenhum poeta de nosso século se equiparou a *Em Busca do Tempo Perdido*, *Ulysses* ou *Finnegans Wake*, aos ensaios de Freud ou às parábolas e narrativas de Kafka.

Com a maioria desses vinte e seis escritores, tentei encarar diretamente a grandeza: perguntar o que torna canônicos o autor e as obras. A resposta, na maioria das vezes, provou ser a estranheza, um tipo de originalidade que ou não pode ser assimilada ou nos assimila de tal modo que deixamos de vê-la como estranha. Walter Pater definiu o romantismo como um acréscimo de estranheza à beleza, mas acho que com isso caracterizou mais toda a literatura canônica do que os românticos como tais. O ciclo dessa realização vai de *A Divina Comédia* a *Endgame* (Fim de jogo), de estranheza a

estranheza. Quando se lê pela primeira vez uma obra canônica, encontra-se mais um estranho, uma surpresa misteriosa, do que uma realização de expectativas. Assim lidos, tudo que *A Divina Comédia*, *Paraíso Perdido*, *Fausto Parte Dois*, *Hadji Murad*, *Peer Gynt*, *Ulysses* têm em comum é seu mistério, sua capacidade de fazer-nos sentir estranhos em casa.

Shakespeare, o maior escritor que já conhecemos, muitas vezes dá a impressão oposta: de deixar-nos à vontade lá fora, estrangeiros, no exterior. Seus poderes de assimilação e contaminação são únicos e constituem um perpétuo desafio à representação internacional e à crítica. Acho absurdo e lamentável que a atual crítica de Shakespeare — "cultural-materialista" (neomarxista); "neo-historicista" (Foucault); "feminista" — tenha abandonado a missão de enfrentar esse desafio. A crítica de Shakespeare está em plena fuga de sua supremacia estética e trabalha para reduzi-lo às "energias sociais" do Renascimento inglês, como se não houvesse verdadeira diferença em mérito estético entre o criador de Lear, Hamlet, Iago, Falstaff, e discípulos seus como John Webster e Thomas Middleton. O melhor crítico britânico vivo, Sir Frank Kermode, em seu *Forms of Attention* [Formas de atenção] (1985), lançou a mais clara advertência que conheço sobre o destino do cânone, ou seja, em primeiro lugar, o destino de Shakespeare:

> Os cânones, que negam a distinção entre conhecimento e opinião, que são instrumentos de sobrevivência feitos para resistir ao tempo, não à razão, são evidentemente desconstrutíveis; se as pessoas acham que não deve haver tais coisas, podem muito bem encontrar os meios para destruí-las. A defesa delas não pode mais ser empreendida por um poder institucional central; não podem mais ser compulsórias, embora seja difícil ver como a operação normal de instituições cultas, incluindo o recrutamento, pode passar sem elas.

Os meios para destruir cânones, como indica Kermode, estão bastante à mão, e o processo já se acha bem adiantado. Eu não me preocupo, como este livro deixa claro repetidas vezes, com o atual debate entre os defensores direitistas do Cânone, que desejam preservá-lo por seus supostos (e inexistentes) valores morais, e a rede acadêmico-jornalística que apelidei de Escola do Ressentimento, que deseja derrubar o Cânone para promover seus supostos (e inexistentes) programas de transformação social. Espero que este livro não acabe sendo uma elegia para o Cânone Ocidental, que talvez em

algum ponto ocorra uma reversão, e que os bandos de *lemmings* deixem de lançar-se dos penhascos. No catálogo de conclusão de autores canônicos, sobretudo de nosso século, arrisquei uma modesta profecia sobre as possibilidades de sobrevivência.

UM DOS SINAIS de originalidade que pode conquistar status canônico para uma obra literária é aquela estranheza que jamais assimilamos inteiramente, ou que se torna um tal fato que nos deixa cegos para suas idiossincrasias. Dante é o maior exemplo da primeira possibilidade, e Shakespeare o devastador exemplo da segunda. Walt Whitman, sempre contraditório, partilha dos dois lados do paradoxo. Depois de Shakespeare, o maior representante do fato é o primeiro autor da Bíblia hebraica, a figura chamada Javista ou J pelos estudiosos bíblicos do século 19 (o "J" vem da escrita alemã do Yahweh hebreu, ou Jehovah em inglês, resultado de um erro de ortografia antigo). J, como Homero uma pessoa ou pessoas perdidas nos escuros desvãos do tempo, parece ter vivido em, ou perto, de Jerusalém há cerca de três mil anos, muito antes de Homero ter vivido ou sido inventado. É provável que jamais saibamos exatamente quem foi o primeiro J. Eu especulo, em bases puramente internas e literárias subjetivas, que bem pode ter sido uma mulher da corte do Rei Salomão, um lugar de alta cultura, considerável ceticismo religioso e muita sofisticação psicológica.

Um arguto recenseador de meu *Book of J* [Livro de J] me censurou por não ter tido a audácia de ir até o fim e identificar J como a rainha mãe Bathseba, uma hitita tomada pelo rei Davi depois de dar um jeito para que o marido dela, Urias, morresse convenientemente em combate. Tenho prazer em aceitar tardiamente a sugestão: Bathseba, mãe de Salomão, é uma candidata admirável. Sua visão sombria do catastrófico filho e sucessor de Salomão, Roboão, sugerida em todo o texto javístico, torna-se com isso muitíssimo explicável; como também sua apresentação bastante irônica dos patriarcas hebraicos, e o carinho por algumas das esposas deles e por muitas estrangeiras como Hagar e Tamar. Além disso, é uma ironia soberba, típica de J, o fato de o autor inaugural do que acabou se tornando a Torá não ser um israelita de modo algum, mas uma hitita. Daqui em diante, me refiro ao javista alternadamente como J ou Bathseba.

A escritora J foi a autora original do que hoje chamamos Gênese, Êxodo e Números, mas o que ela escreveu acabou sendo censurado, revisado e muitas vezes anulado ou distorcido por uma série de redatores durante cinco séculos, culminando com Ezra, ou um de seus seguidores, na era do retorno do exílio na Babilônia. Esses

revisionistas eram sacerdotes e escribas cúlticos, e parecem ter ficado escandalizados com a irônica liberdade de Bathseba ao retratar Javé. O Javé de J é humano — humano demais: come e bebe, muitas vezes perde a paciência, delicia-se com suas travessuras, é ciumento e vingativo, proclama sua imparcialidade enquanto joga constantemente com favoritos, e desenvolve um considerável caso de ansiedade neurótica quando se permite transferir sua bênção de uma elite para toda a hoste israelita. Quando conduz essa malta enlouquecida e sofredora pelo deserto do Sinai, já se tornou tão insano e perigoso, para si mesmo e para os outros, que a escritora J merece ser chamada de a mais blasfema de todo os autores que já existiram.

A saga de J encerra-se, até onde podemos saber, quando Javé enterra, com as próprias mãos, seu profeta Moisés numa cova anônima, após recusar ao resignado chefe dos israelitas mais que um vislumbre da Terra Prometida. A obra-prima de Bathseba é a história das relações entre Javé e Moisés, uma narrativa que transcende a ironia ou tragédia que vai da surpreendente escolha por Javé do relutante profeta até sua tentativa gratuita de assassinar Moisés e as posteriores contrariedades que afligem tanto a Deus quanto ao instrumento que Ele escolheu.

A ambivalência entre o divino e o humano é uma das grandes invenções de J, outro sinal de originalidade tão perpétua que mal a reconhecemos, porque as histórias que Bathseba nos contou nos absorveram. O choque último implícito nessa originalidade criadora de cânone se dá quando compreendemos que a adoração ocidental de Deus — pelos judeus, cristãos e muçulmanos — é a adoração de uma personagem literária, o Javé de J, por mais adulterado que ele tenha sido pelos pios revisionistas. Os únicos choques comparáveis que conheço se dão quando percebo que o Jesus amado pelos cristãos é uma personagem literária inventada pelo autor do Evangelho de Marcos, e quando lemos o Corão e ouvimos apenas uma voz, a voz de Alá, registrada detalhada e extensamente pela audácia de seu profeta Maomé. Talvez um dia, já bem entrado o século 21, quando o mormonismo se houver tornado a religião dominante pelo menos do Oeste americano, os que vierem depois de nós sofram um quarto choque ao se depararem com a ousadia do autêntico profeta americano Joseph Smith em suas visões definitivas, *A Pérola de Grande Preço* e *Doutrinas e Alianças*.

A estranheza canônica pode existir sem o choque dessa audácia, mas o cheiro de originalidade deve sempre pairar num aspecto inaugural de qualquer obra que vença incontestavelmente o agon com a tradição e entre no Cânone. Nossas instituições educacionais

atualmente fervilham de ressentidos idealistas que denunciam a competição na literatura como na vida, mas o estético e o agonístico são a mesma coisa, segundo todos os antigos gregos, e também segundo Burckhardt e Nietzsche, que recuperaram essa verdade. O que Homero ensina é uma poética de conflito, uma lição aprendida primeiro por seu rival Hesíodo. Todo Platão, como observou o crítico Longinus, está no incessante conflito do filósofo com Homero, que é exilado de *A República*, mas em vão, pois Homero e não Platão continuou sendo o livro escolar dos gregos. A *Divina Comédia* de Dante, segundo Stefan George, era "o livro e a escola das eras", embora isso se aplicasse mais aos poetas que a qualquer outro, e seja mais apropriadamente atribuído às peças de Shakespeare, como será mostrado por todo este livro.

Os escritores contemporâneos não gostam que lhes digam que devem concorrer com Shakespeare e Dante, e no entanto essa luta foi a provocação para Joyce chegar à grandeza, a uma eminência partilhada apenas por Beckett, Proust e Kafka entre os modernos autores ocidentais. O arquétipo fundamental para a realização literária será sempre Píndaro, que celebra as quase divinas vitórias de seus atletas aristocráticos enquanto transmite o senso implícito de que suas odes à vitória são elas próprias vitórias sobre todo competidor possível. Dante, Milton e Wordsworth repetem a metáfora-chave de Píndaro, de correr para ganhar a palma, uma imortalidade secular estranhamente em choque com qualquer idealismo pio. O "idealismo'", em relação ao qual nos esforçamos para não ser irônicos, é agora a moda em nossas escolas e faculdades, onde todos os padrões estéticos e a maioria dos padrões intelectuais estão sendo abandonados em nome da harmonia social e do remediamento de injustiças históricas. Pragmaticamente, a "expansão do Cânone" significou a destruição do Cânone, pois o que se ensina não inclui de modo algum os melhores escritores que por acaso sejam mulheres, africanos, hispânicos ou asiáticos, mas antes escritores que pouco oferecem, além do ressentimento que desenvolveram como parte de seu senso de identidade. Não há estranheza nem originalidade nesse ressentimento; mesmo que houvesse, não seriam suficientes para criar herdeiros do Javista e Homero, Dante e Shakespeare, Cervantes e Joyce.

Como formulador de um conceito crítico que um dia chamei de "ansiedade da influência", tenho merecido a repetida insistência da Escola do Ressentimento em que esse conceito se aplica apenas a Europeus Homens Brancos Mortos, e não a mulheres e ao que graciosamente chamamos de "multiculturalistas". Assim, as balizas feministas proclamam que as escritoras cooperam amorosamente

umas com as outras, como costureiras de colchas de retalhos, enquanto os ativistas literários afro-americanos e chicanos vão ainda mais longe ao afirmar sua liberdade de qualquer angústia de contaminação: cada um deles é Adão de manhã cedo. Não conhecem época em que não fossem como são agora; autocriados, autogestados, com uma pujança própria. Como afirmações de poetas, dramaturgos e prosadores, são saudáveis e compreensíveis, por mais iludidas que sejam. Mas como declarações de supostos críticos literários, tais pronunciamentos otimistas não são nem verdadeiros nem interessantes, e vão contra a natureza humana e a natureza da literatura de imaginação. Não pode haver literatura forte, canônica, sem o processo de influência literária, um processo aflitivo de sofrer e difícil de entender. Jamais consegui reconhecer minha teoria de influência quando ela é atacada, uma vez que o que se ataca jamais chega a ser sequer um travesti hábil de minhas idéias. Como demonstra o capítulo sobre Freud neste livro, defendo uma leitura shakespeariana de Freud, e não uma leitura freudiana de Shakespeare ou de qualquer outro escritor. A ansiedade da influência não é uma ansiedade em relação ao pai, real ou literário, mas uma ansiedade atingida próxima e dentro do poema, romance ou peça. Qualquer forte obra literária lê criativamente errado, e por conseguinte interpreta errado, um texto ou textos precursores. Um autêntico escritor canônico pode ou não internalizar a ansiedade de sua obra, mas isso mal importa: a obra fortemente realizada *é* a ansiedade. Este ponto foi bem expresso por Peter de Bolla em seu livro *Towards Historical Rhetorics* [Para uma retórica histórica]:

> o romance familiar freudiano como descrição de influência representa uma leitura extremamente fraca. Para Bloom, "influência" é ao mesmo tempo uma categoria tropológica, uma figura que determina a tradição poética e um complexo de relações psíquicas, históricas e imagísticas... a influência descreve as relações entre textos, é um fenômeno intertextual... tanto a defesa psíquica interna — a experiência de ansiedade do poeta — quanto as relações históricas de textos uns com os outros são elas mesmas *resultado* de leituras erradas, ou apreensão poética errada, e não a sua causa.

Sem dúvida, esse resumo preciso parecerá complicado aos que não estão familiarizados com minhas tentativas de resolver o problema da influência literária, mas de Bolla me dá um bom ponto de partida, aqui no início deste exame do hoje ameaçado Cânone oci-

dental. O fardo da influência tem de ser carregado, se se quer atingir e reatingir a originalidade dentro da riqueza da tradição literária ocidental. A tradição não é apenas um passar adiante ou processo de transmissão benigna; é também um conflito entre gênio passado e aspiração presente, em que o prêmio é a sobrevivência literária ou a inclusão canônica. Esse conflito não pode ser resolvido por preocupações sociais, nem pelo julgamento de qualquer geração particular de idealistas impacientes, nem por marxistas proclamando "Que os mortos enterrem os mortos", nem por sofistas que tentam pôr a biblioteca no lugar do cânone e o arquivo no lugar do espírito discernidor. Poemas, contos, romances e peças nascem como uma resposta a poemas, contos, romances e peças anteriores, e essa resposta depende de atos de leitura e interpretação pelos escritores posteriores, atos que são idênticos às novas obras.

Essas leituras de textos precursores são necessariamente defensivas em parte; se fossem apenas apreciativas, a nova criação seria sufocada, e não apenas por motivos psicológicos. Não se trata de rivalidade edipiana, mas da natureza mesma de imaginações literárias fortes, originais: a linguagem figurativa e suas vicissitudes. A nova metáfora, ou tropo inventivo, sempre envolve uma partida de uma metáfora anterior, e esse partida depende de pelo menos um desvio ou rejeição de uma figuração anterior. Shakespeare usa Marlowe como ponto de partida, e os primeiros heróis-vilões shakespearianos como o Mouro Aaron, em *Titus Andronicus*, e Ricardo III estão um tanto próximos de Barabas, o judeu de Malta marloweano. Quando Shakespeare cria Shylock, seu judeu de Veneza, a base metafórica da fala farsesca do vilão é uma forte e criativa leitura ou interpretação errada de Barabas, enquanto o Mouro Aaron está um tanto mais perto de uma repetição de Barabas, sobretudo no nível da linguagem figurativa. Quando Shakespeare escreve *Otelo*, já desapareceu todo vestígio de Marlowe: a vilania de Iago, um prazer em si mesma, é cognitivamente muito mais sutil e anos-luz mais refinada imagisticamente que os excessos autocongratulatórios do exuberante Barabas. A relação de Iago com Barabas é uma relação em que triunfou inteiramente a interpretação criativa errada, por Shakespeare, de seu precursor Marlowe. Shakespeare é um caso único em que o precursor sai invariavelmente diminuído. *Ricardo III* manifesta uma ansiedade de influência em relação a *O Judeu de Malta* e *Tamburlaine*, mas Shakespeare ainda estava à procura de seu caminho. Com o advento de Falstaff em *Henrique IV, Parte Um*, a descoberta se completou, e Marlowe tornou-se apenas o caminho a não seguir, no palco como na vida.

Depois de Shakespeare, só umas poucas figuras ficam relativamente livres da ansiedade de influência: Milton, Molière, Goethe, Tolstoi, Ibsen, Freud, Joyce; e para todos estes, com exceção de Molière, Shakespeare continuou sendo o problema, como este livro procura demonstrar. A grandeza reconhece a grandeza e é por ela empanada. Vir depois de Shakespeare, que escreveu a melhor prosa e a melhor poesia na tradição ocidental, é um destino complexo, uma vez que a originalidade se torna singularmente difícil em tudo que mais importa: a representação de seres humanos, o papel da memória no conhecimento, o alcance da metáfora na sugestão de novas possibilidades para a linguagem. São excelências particulares de Shakespeare, e ninguém o igualou como psicólogo, pensador ou retórico. Wittgenstein, que tinha ressentimento de Freud, apesar disso se assemelha a ele em sua suspeita e reação defensiva a Shakespeare, que é uma afronta ao filósofo como ao psicanalista. Não há, em toda a história da filosofia, originalidade cognitiva comparável à de Shakespeare, e é ao mesmo tempo fascinante e irônico escutar Wittgenstein quebrando a cabeça para saber se há uma verdadeira diferença entre a representação do pensamento por Shakespeare e o próprio pensamento. É verdade, como observa o poeta-crítico australiano Kevin Hart, que "a cultura ocidental toma seu léxico de inteligibilidade da filosofia grega, e toda a nossa discussão sobre vida e morte, forma e intenção, é marcada pelas relações com essa tradição". Contudo, a inteligibilidade transcende pragmaticamente o seu léxico, e devemos lembrar-nos que Shakespeare, que dificilmente se apóia na filosofia, é mais fundamental para a cultura ocidental que Platão e Aristóteles, Kant e Hegel, Heidegger e Wittgenstein.

Eu me sinto muito sozinho hoje defendendo a autonomia do estético, mas sua melhor defesa é a experiência de ler *Rei Lear* e depois ver a peça bem interpretada. *Rei Lear* não deriva de uma crise na filosofia, e tampouco pode a sua força ser explicada como uma mistificação de algum modo promovida por instituições burguesas. É um sinal da degeneração do estudo literário o fato de alguém ser considerado excêntrico por afirmar que o literário não depende do filosófico, e que o estético é irredutível à ideologia ou metafísica. A crítica estética nos devolve a autonomia da literatura de imaginação e a soberania da alma solitária, o leitor não como uma pessoa na sociedade, mas como o eu profundo, nossa interioridade última. Essa interioridade profunda num escritor forte constitui a força que repele o peso maciço da realização passada, para que toda originalidade não seja esmagada antes de manifestar-se. A grande literatura é sempre reescrever ou revisar, e baseia-se numa leitura que abre espaço para o eu, ou que atua de tal modo que reabre velhas obras a

nossos novos sofrimentos. Os originais não são originais, mas essa ironia emersoniana dá lugar ao pragmatismo emersoniano de que o inventor sabe *como* tomar emprestado.

A ansiedade da influência frustra os talentos mais fracos, mas estimula o gênio canônico. O que une intimamente os três mais vibrantes romancistas americanos da Era do Caos — Hemingway, Fitzgerald e Faulkner — é que todos surgem da influência de Conrad, mas a temperam astutamente misturando-o com um precursor americano — Mark Twain em Hemingway, Henry James em Fitzgerald, Herman Melville em Faulkner. Alguma coisa dessa mesma astúcia aparece na fusão por T.S. Eliot de Whitman e Tennyson, e na mistura por Ezra Pound de Whitman e Browning, como também no desvio de Eliot por Hart Crane com mais uma guinada para Whitman. Os escritores fortes não escolhem seus precursores básicos; são escolhidos por eles, mas têm a inteligência de transformar os antepassados em seres compósitos, e portanto em parte imaginários.

Não me interesso diretamente, neste livro, pelas relações intertextuais entre os vinte e seis autores em exame; meu objetivo é examiná-los como representantes de todo o Cânone Ocidental, mas sem dúvida meu interesse por problemas de influência surge quase em toda parte, sem que eu tenha disso plena consciência. A literatura forte, agonística querendo ou não, não pode ser separada de suas ansiedades quanto às obras que têm prioridade e autoridade sobre ela. Embora a maioria dos críticos resista a compreender os processos de influência literária, ou tente idealizar esses processos como inteiramente generosos e benignos, as sombrias verdades da competição e contaminação continuam a fortalecer-se à medida que a história canônica se estende no tempo. Um poema, peça ou romance é necessariamente obrigado a nascer através de obras precursoras, por mais ávido que esteja para tratar diretamente das preocupações sociais. A contingência governa a literatura, como faz com toda empresa cognitiva, e a contingência constituída pelo Cânone literário ocidental manifesta-se basicamente como a ansiedade de influência que forma e deforma cada novo texto que aspira à permanência. Literatura não é simplesmente linguagem; é também vontade de figuração, o motivo para metáfora que Nietzsche certa vez definiu como o desejo de ser diferente, o desejo de estar em outro lugar. Isso significa em parte ser diferente de si mesmo, mas basicamente, creio, ser diferente das metáforas e imagens das obras contingentes que são nossa herança: o desejo de escrever grandiosamente é o desejo de estar em outra parte, num tempo e lugar nossos, numa originalidade que deve combinar-se com a herança, com a ansiedade da influência.

PARTE I

SOBRE O CÂNONE

1

Uma Elegia para o Cânone

ORIGINALMENTE, O CÂNONE significava a escolha de livros em nossas instituições de ensino, e apesar da recente política de multiculturalismo, a verdadeira questão do Cânone continua sendo: Que tentará ler o indivíduo que ainda deseja ler, tão tarde na história? Os setenta anos bíblicos já não bastam para ler mais que uma seleção dos grandes escritores do que se pode chamar de tradição ocidental, quanto mais de todas as tradições do mundo. Quem lê tem de escolher, pois não há, literalmente, tempo suficiente para ler tudo, mesmo que não se faça mais nada além disso. O grande verso de Mallarmé — "a carne é triste, ai, e eu li todos os livros" — tornou-se uma hipérbole. Superpopulação, repleção malthusiana, eis o verdadeiro contexto para as ansiedades canônicas. Hoje não se passa um momento sem que novos estouros de *lemmings* acadêmicos se lancem por sobre bordas de precipícios, que eles proclamam ser as responsabilidades políticas do crítico, mas toda essa sermonização

acabará passando. Cada instituição de ensino terá seu departamento de estudos culturais, um boi que não será sangrado, e florescerá um *underground* estético, restaurando alguma coisa semelhante à aventura da leitura.

Resenhar livros ruins, observou certa vez W.H. Auden, faz mal ao caráter. Como todos os moralistas talentosos, ele idealizava apesar de si mesmo, e devia ter sobrevivido até a época atual, onde os novos comissários nos dizem que ler bons livros faz mal ao caráter, o que julgo provavelmente verdade. Ler os melhores escritores — digamos Homero, Dante, Shakespeare, Tolstoi — não vai nos tornar melhores cidadãos. A arte é inteiramente inútil, segundo o sublime Oscar Wilde, que tinha razão a respeito de tudo. Ele também nos disse que toda má poesia é sincera. Tivesse eu o poder de fazê-lo, ordenaria que essas palavras fossem gravadas acima de todo portão de toda universidade, para que cada estudante pudesse meditar sobre o esplendor de tal intuição.

O poema de posse do Presidente Clinton, de Maya Angelou, foi louvado num editorial do *New York Times* como uma obra de magnitude whitmaniana, e sua sinceridade é de fato irresistível; junta-se a todas as outras realizações canônicas que inundam nossas academias. A triste verdade é que não podemos conter-nos; podemos resistir, até certo ponto, mas além desse ponto até nossas próprias universidades se sentiriam obrigadas a acusar-nos de racistas e sexistas. Lembro-me que um dos nossos, sem dúvida com ironia, disse a um entrevistador do *New York Times*: "Somos todos críticos feministas." É uma retórica adequada a um país ocupado, um país que não espera liberação da liberação. As instituições podem ter esperança de seguir o conselho do príncipe em *O Leopardo*, de Lampedusa, que aconselha a seus pares: "Mudem tudo, mas apenas o suficiente para manter tudo exatamente como está."

Infelizmente, nada será o mesmo, porque a arte e a paixão de ler bem e em profundidade, que era a base de nossa empresa, dependia de pessoas que eram leitoras fanáticas quando ainda crianças. Mesmo os leitores dedicados e solitários se acham agora sitiados, porque não podem ter certeza de que vão surgir novas gerações para preferir Shakespeare e Dante a todos os demais escritores. As sombras se alongam sobre nossa terra crepuscular, e nos aproximamos do segundo milênio esperando mais escuridão.

Eu não deploro essas questões; o estético, em minha opinião, é uma preocupação mais individual que de sociedade. De qualquer modo, não há réus, embora alguns de nós gostássemos que ninguém viesse dizer-nos que o que nos falta é a visão de sociedade livre,

generosa e aberta dos que vêm depois de nós. A crítica literária é uma arte antiga; seu inventor, segundo Bruno Sell, foi Aristófanes, e inclino-me a concordar com Heinrich Heine em que "houve um Deus, e chamava-se Aristófanes". A crítica cultural é mais uma triste ciência social, mas a crítica literária, como uma arte, sempre foi e sempre será um fenômeno elitista. Foi um erro acreditar que a crítica literária podia tornar-se uma base para a educação democrática ou para melhorias na sociedade. Quando nossos departamentos de Inglês e outros de literatura se reduzirem às dimensões de nossos atuais departamentos de Clássicos, cedendo suas funções mais vulgares às legiões de Estudos Culturais, talvez possamos retornar ao estudo do inescapável, a Shakespeare e seus poucos pares, que afinal nos inventaram a todos nós.

O Cânone, assim que o tomemos como a relação de um leitor e escritor individuais com o que se preservou do que se escreveu, e nos esqueçamos dele como uma lista de livros de estudo obrigatório, será visto como idêntico à literária Arte da Memória, não ao sentido religioso do termo. A memória é sempre uma arte, mesmo quando atua involuntariamente. Emerson opunha o partido da Memória ao partido da Esperança, mas isso foi numa América diferente. Agora o partido da Memória *é* o partido da Esperança, embora a esperança tenha diminuído. Mas sempre foi perigoso institucionalizar a esperança, e já não vivemos numa sociedade em que possamos institucionalizar a memória. Precisamos ensinar mais seletivamente, buscando os poucos que têm capacidade de tornar-se leitores e escritores altamente individuais. Os outros, que podem ser levados a um currículo político, podem ser a ele abandonados. Pragmaticamente, o valor estético pode ser reconhecido ou experimentado, mas não pode ser transmitido aos incapazes de apreender suas sensações e percepções. Brigar por ele é sempre um erro.

O que mais me interessa é a fuga ao estético entre tantos de minha profissão, alguns dos quais pelo menos começaram com a capacidade de sentir o valor estético. Em Freud, fuga é metáfora para repressão, para o esquecer inconsciente mas proposital. O propósito é bastante claro na fuga de minha profissão; aliviar a culpa deslocada. Esquecer, num contexto estético, é danoso, pois a cognição, na crítica, sempre se apóia na memória. Longinus diria que o que os ressentidos esqueceram foi o prazer. Nietzsche o teria chamado de sofrimento; mas estariam pensando na mesma experiência nas montanhas. Os que descem de lá, como *lemmings*, entoam a litania de que a literatura é mais bem explicada como uma mistificação promovida por instituições burguesas.

PUC-RIO

Isso reduz o estético a ideologia, ou na melhor das hipóteses a metafísica. Um poema não pode ser lido *como um poema*, porque é basicamente um documento social ou, rara mas possivelmente, uma tentativa de superar a filosofia. Contra essa visão, exorto uma obstinada resistência, cuja única meta é preservar a poesia tão plena e puramente quanto possível. Nossas legiões que desertaram representam uma corrente em nossas tradições que sempre esteve em fuga do estético: moralismo platônico e ciência social aristotélica. O ataque à poesia ou a exila por ser destrutiva do bem-estar social ou lhe concede tolerância se ela assumir o trabalho de catarse social sob as bandeiras do novo multiculturalismo. Por baixo da superfície de marxismo, feminismo e neo-historicismo acadêmicos, continua a correr a antiga polêmica do platonismo e a igualmente arcaica medicina social aristotélica. Suponho que o conflito entre essas tensões e os sempre sitiados defensores do estético não pode acabar nunca. Estamos perdendo agora, e sem dúvida continuaremos perdendo, o que é uma pena, porque muitos dos melhores estudantes vão nos abandonar por outras disciplinas e profissões, um abandono já bastante em andamento. Têm razão para fazer isso, porque não pudemos protegê-los contra a perda de padrões intelectuais e estéticos de realização e valor de nossa profissão. Tudo que podemos fazer agora é manter uma certa continuidade com o estético e não ceder à mentira de que nossa oposição é à aventura e a novas interpretações.

É FAMOSA A DEFINIÇÃO da ansiedade por Freud como *Angst vor etwas*, ou expectativas ansiosas. Há sempre alguma coisa cuja antecipação nos deixa ansiosos, quando nada expectativas que somos chamados a cumprir. Eros, supostamente a mais prazerosa das expectativas, traz suas próprias ansiedades à consciência reflexiva, que é o tema de Freud. Uma obra literária também desperta expectativas que precisa cumprir, senão deixará de ser lida. As mais profundas ansiedades da literatura são literárias; na verdade, em minha opinião, elas definem o literário e se tornam quase idênticas a ele. Um poema, romance ou peça adquire todas as perturbações humanas, incluindo o medo da mortalidade, que na arte da literatura se transforma na busca de ser canônico, de entrar na memória comunal ou da sociedade. Mesmo Shakespeare, nos mais fortes de seus sonetos, paira perto desse desejo ou impulso obsessivo. A retórica da imortalidade é também uma psicologia de sobrevivência e uma cosmologia.

De onde veio a idéia de conceber uma obra literária que o mundo não deixasse voluntariamente morrer? Não foi ligada às Escrituras pelos hebreus, que falavam nos textos canônicos como aqueles que poluíam as mãos que os tocavam, supostamente porque mãos mortais não eram próprias para segurar textos sagrados. Jesus substituiu a Torá para os cristãos, e o que mais importava nele era a Ressurreição. Em que data na história da escrita secular os homens passaram a falar de poemas ou histórias como sendo imortais? O conceito acha-se em Petrarca e é maravilhosamente desenvolvido por Shakespeare em seus sonetos. Já é um elemento latente no louvor de Dante à sua própria *Divina Comédia*. Não podemos dizer que Dante secularizou a idéia, porque ele classificou tudo, e portanto, num certo sentido, não secularizou nada. Para ele, seu poema era profecia, tanto quanto Isaías, logo talvez possamos dizer que Dante inventou nossa idéia moderna do canônico. Ernest Robert Curtius, eminente estudioso de assuntos medievais, enfatiza que Dante só considerava autênticas duas viagens ao além, antes da sua: a de Enéias de Virgílio, no Livro 6 de seu épico, e a de São Paulo contada em Coríntios 2, 12:2. De Enéias veio Roma; de Paulo veio o cristianismo gentio; de Dante viria, se vivesse até os oitenta e um anos, o cumprimento da esotérica profecia oculta na *Comédia*, mas ele morreu aos cinqüenta e seis anos.

Curtius, sempre alerta para o destino das metáforas canônicas, tem um excurso sobre "Poesia como Perpetuação" que identifica a origem da eternidade da fama poética na *Ilíada* (6.359) e além, nas *Odes* de Horácio (4.8,28), onde nos asseguram que é a eloqüência e o afeto da Musa que permitem ao herói jamais morrer. Jakob Burckhardt, num capítulo sobre a fama literária citada por Curtius, observa que Dante, o poeta-filólogo do Renascimento italiano, tinha "a mais intensa consciência de que era um distribuidor de fama, e na verdade de imortalidade", uma consciência que Curtius localiza entre poetas latinos da França já em 1100. Mas em algum ponto essa consciência foi ligada à idéia de uma canonicidade secular, de modo que não o herói celebrado, mas a própria celebração era saudada como imortal. O cânone secular, com a palavra significando um catálogo de autores aprovados, não começa na verdade até meados do século 18, durante o período literário de Sensibilidade, Sentimentalidade e Sublime. As *Odes* de William Collins identificam o cânone Sublime em precursores heróicos da Sensibilidade desde os gregos antigos, passando por Milton, e estão entre os primeiros poemas em inglês escritos a propor uma tradição secular de canonicidade.

O Cânone, palavra religiosa em suas origens, tornou-se uma escolha entre textos que lutam uns com os outros pela sobrevivência,

quer se interprete a escolha como sendo feita por grupos sociais dominantes, instituições de educação, tradições de crítica, ou, como eu faço, por autores que vieram depois e se sentem escolhidos por determinadas figuras ancestrais. Alguns partidários recentes do que se encara como radicalismo acadêmico chegam mesmo a sugerir que as obras entram no Cânone devido a bem-sucedidas campanhas de publicidade e propaganda. Os compares desses céticos às vezes vão mais longe e questionam até mesmo Shakespeare, cuja eminência lhes parece algo assim como uma imposição. Se se adora o deus compósito dos processos históricos, está-se condenado a negar a Shakespeare sua palpável supremacia estética, a realmente gritante originalidade de suas peças. A originalidade torna-se um equivalente literário de termos como empreendimento individual, auto-suficiência e competição, que não fazem a felicidade dos corações feministas, afrocentristas, marxistas, neo-historicistas foucaultistas ou desconstrutores — de todos que descrevi como membros da Escola do Ressentimento.

Uma esclarecedora teoria de formação do cânone é apresentada por Alastair Fowler em seu *Kinds of Literature* [Tipos de literatura] (1982). Num capítulo sobre "Hierarquias de Gêneros e Cânones de Literatura", Fowler observa que as "mudanças no gosto literário podem muitas vezes estar relacionadas a reavaliações de gêneros que as obras canônicas representam". Em cada era, alguns gêneros são encarados como mais canônicos que outros. Nas décadas anteriores de nossa época, a aventura em prosa americana foi exaltada como gênero, o que ajudou a estabelecer Faulkner, Hemingway e Fitzgerald como nossos escritores dominantes do século 20 na prosa de ficção, dignos sucessores de Hawthorne, Melville, Mark Twain e daquele lado de Henry James que triunfou em *The Golden Bowl* [A taça dourada] e *The Wings of the Dove* [As asas da pomba]. O efeito dessa exaltação da aventura sobre o romance "realista" foi que narrativas visionárias como *As I Lay Dying* [Enquanto agonizo], de Faulkner, *Miss Lonelyhearts*, de Nathanael West, e *The Crying of Lot 49* [O leilão do lote 49], de Thomas Pynchon, gozaram de mais estima crítica que *Sister Carrie* [Irmã Carrie] e *An American Tragedy* [Uma tragédia americana], de Theodore Dreiser. Agora começou uma outra revisão de gêneros, com o surgimento do romance jornalístico, como *In Cold Blood* [A sangue-frio], de Truman Capote, *The Executioner's Song* [A canção do carrasco], de Norman Mailer, e *The Bonfire of the Vanities* [A fogueira das vaidades], de Tom Wolfe; *An American Tragedy* recuperou muito de seu brilho na atmosfera dessas obras.

O romance histórico parece ter sido permanentemente desvalorizado. Gore Vidal certa vez me disse, com amarga eloqüência, que

sua ostensiva tendência sexual lhe negara status canônico. O que parece mais provável é que as melhores ficções dele (com exceção do sublimemente afrontoso *Myra Breckenbridge*) são famosos romances históricos — *Lincoln*, *Burr* e vários outros — e esse subgênero não tem mais direito à canonização, o que ajuda a explicar o destino sombrio do exuberantemente inventivo *Ancient Evenings* [Noites antigas], de Norman Mailer, uma maravilhosa anatomia da impostura e decadência que não poderia sobreviver à sua colocação no antigo Egito do *Livro dos Mortos*. A história escrita e a narrativa de ficção se separaram, e nossas sensibilidades parecem não mais poder acomodá-los um ao outro.

FOWLER SE ESFORÇA muito para explicar a questão do motivo de todos os gêneros não existirem numa determinada época:

> temos de admitir o fato de que a gama completa de gêneros jamais existe igualmente, quanto mais plenamente, em qualquer período individual. Cada era tem um repertório muito pequeno de gêneros a que seus leitores e críticos respondem com entusiasmo, e o repertório com que contam facilmente seus escritores é menor ainda: o cânone temporário é fixado para todos os escritores, com exceção dos mais fortes ou arcanos. Cada época faz novas eliminações do repertório. Num sentido fraco, todos os gêneros talvez existam em todas as épocas, quase anonimamente encarnados em exceções bizarras e aberrativas... Mas o repertório de gêneros ativos sempre foi pequeno e sujeito a eliminações e acréscimos proporcionalmente significativos... alguns críticos podem ser tentados a pensar no sistema genérico quase com base num modelo hidrostático — como se sua substância total permanecesse constante, porém sujeita a redistribuições.
>
> Mas não há base firme para esta especulação. É melhor tratarmos o movimento dos gêneros simplesmente em termos de escolha estética.

Eu próprio gostaria de argumentar, em parte seguindo Fowler, que a escolha estética sempre orientou todo aspecto particular da formação de um cânone, mas esse é um argumento difícil de manter nesta época em que a defesa do cânone literário, como o ataque a ele, se tornou tão fortemente politizado. As defesas ideológicas do Cânone são tão perniciosas em relação aos valores estéticos quanto as

agressões dos atacantes que buscam destruí-lo, ou "abri-lo", como eles proclamam. Nada é tão essencial para o Cânone Ocidental quanto seus princípios de seletividade, que só são elitistas à medida que se fundem em critérios severamente artísticos. Os que se opõem ao Cânone insistem em que sempre há uma ideologia envolvida na formação de um cânone; na verdade, vão ainda mais longe e falam de uma ideologia *de* formação do cânone, sugerindo que estabelecer (ou perpetuar) um cânone é um ato ideológico *em si*.

O herói desses anticanonizadores é Antonio Gramsci, que em suas *Seleções dos Cadernos da Prisão* nega que qualquer intelectual esteja livre do grupo social dominante se se apóia apenas na "qualificação especial" que partilha com o ofício de seus companheiros (como outros críticos literários): "Como essas várias categorias de intelectuais tradicionais experimentam, através de um 'esprit de corps', sua ininterrupta qualificação histórica, eles assim se apresentam como autônomos e independentes do grupo social dominante."

Como crítico literário no que hoje encaro como a pior das épocas para a crítica literária, não acho relevante a restrição de Gramsci. O *esprit de corps* do profissionalismo, tão curiosamente caro a muitos sumo sacerdotes dos anticanonizadores, não me interessa de modo algum, e eu repudiaria qualquer "continuidade histórica ininterrupta" com o mundo acadêmico ocidental. Desejo e afirmo uma continuidade com um punhado de críticos de antes deste século, e outro punhado das três últimas gerações. Quanto a uma "qualificação especial", a minha, ao contrário do que diz Gramsci, é puramente pessoal. Mesmo que o "grupo social dominante" fosse identificado com a Yale Corporation, ou os tutores da Universidade de Nova York, ou as universidades americanas em geral, não consigo localizar nenhuma ligação *interna* entre qualquer grupo social e as formas específicas como passei a vida lendo, lembrando, julgando e interpretando o que antes chamávamos de "literatura de imaginação". Para descobrir críticos a serviço de uma ideologia social, só temos de olhar os que desejam desmistificar ou abrir o Cânone, ou seus adversários que caíram na armadilha de tornar-se aquilo que viam. Mas nenhum desses grupos é realmente *literário*.

A fuga do estético, ou sua repressão, é endêmica em nossas instituições do que ainda se diz educação superior. Shakespeare, cuja supremacia estética foi confirmada pelo julgamento universal de quatro séculos, é agora "historicizado" em pragmática diminuição, precisamente porque seu misterioso poder estético é um escândalo para qualquer ideólogo. O princípio cardeal da atual Escola de Ressentimento pode ser exposto com singular brutalidade: o que se

chama de valor estético emana da luta de classes. O princípio é tão amplo que não pode ser inteiramente refutado. Eu próprio insisto em que o eu individual é o único método e todo o padrão para a apreensão do valor estético. Mas "o eu individual", pesa-me admitir, só se define contra a sociedade, e parte de seu agon com o comunal faz inevitavelmente parte do conflito entre classes sociais e econômicas. Sendo eu mesmo filho de um operário da indústria de roupas, foi-me concedido um tempo infindo para ler e meditar sobre o que lia. A instituição que me sustentou, a Universidade de Yale, faz inelutavelmente parte de um *Establishment* americano, e minha permanente meditação sobre literatura é portanto vulnerável às análises marxistas mais tradicionais de interesse de classe. Todas as minhas apaixonadas proclamações de valor estético do eu isolado são necessariamente qualificadas pela lembrança de que o lazer para a meditação deve ser comprado da comunidade.

Nenhum crítico, nem mesmo este que vos fala, é um Próspero hermético trabalhando com magia numa ilha encantada. A crítica, como a poesia, é (no sentido hermético) uma espécie de roubo da despensa comum. E se a classe governante, nos meus dias de juventude, liberava alguém para ser um sacerdote do estético, sem dúvida tinha lá seu próprio interesse nesse sacerdócio. Contudo, admitir isso é muito pouco admitir. A liberdade para apreender valores estéticos pode surgir do conflito de classes, mas o valor não é idêntico à liberdade, mesmo que não possa ser alcançado sem essa apreensão. O valor estético é por definição engendrado por uma interação entre artistas, um influenciamento que é sempre uma interpretação. A liberdade de ser artista, ou crítico, surge necessariamente do conflito social. Mas a fonte ou origem da liberdade de perceber, embora mal conte para o valor estético, não é idêntica a ele. Há sempre culpa na individualidade realizada; é uma versão da culpa de ser sobrevivente, e não produz valor estético.

Sem uma resposta para a tripla pergunta do agon — mais que, menos que, igual a? — não pode haver valor estético. Essa pergunta é feita na liguagem figurativa do Econômico, mas a resposta estará livre do Princípio Econômico de Freud. Não pode haver poema em si, e no entanto alguma coisa irredutível reside de fato no estético. Um valor que não pode ser inteiramente reduzido constitui-se através do processo de influência interartística. Essa influência contém componentes psicológicos, espirituais e sociais, mas seu maior elemento é estético. Um historicista marxista ou inspirado por Foucault pode insistir eternamente em que a *produção* do estético é uma questão de forças históricas, mas não é a produção em si a questão

aqui. Concordo com todo o prazer com o lema do Dr. Johnson — "Homem algum, a não ser um estúpido, jamais escreveu senão por dinheiro" — mas a inegável economia da literatura, de Píndaro até hoje, não determina questões de supremacia estética. E os abridores do Cânone e os tradicionalistas não discordam muito sobre onde se achará a supremacia: em Shakespeare. Ele *é* o cânone secular, ou mesmo a escritura secular; para fins canônicos, antepassados e herdeiros igualmente são definidos apenas por ele. Este é o dilema que enfrentam os partidários do ressentimento: ou têm de negar a eminência única de Shakespeare (uma questão penosa e difícil), ou têm de mostrar porque e como a história e a luta de classes produziram exatamente os aspectos de suas peças que geraram essa centralidade no Cânone Ocidental.

Aqui, eles enfrentam uma dificuldade insuperável na idiossincratíssima força de Shakespeare: ele está sempre à nossa frente, conceitual e imagisticamente, sejamos nós quem sejamos e em que época estejamos. Ele nos torna anacrônicos por que nos *contém*; não podemos classificá-lo. Não podemos iluminá-lo com uma nova doutrina, seja ela o marxismo, o freudismo ou o ceticismo lingüístico demaniano. Ao contrário, ele é que iluminará a doutrina, não por prefiguração, mas por posfiguração, por assim dizer: tudo que mais importa em Freud já está em Shakespeare, e com uma convincente crítica a Freud ainda por cima. O mapa da mente freudiano é de Shakespeare; Freud parece tê-lo apenas prosificado. Ou, para dizer de outro modo, uma leitura shakespeariana de Freud ilumina e arrasa o texto de Freud; uma leitura freudiana de Shakespeare reduz Shakespeare, ou reduziria, se ele pudesse tolerar uma redução que cruza o limite dos absurdos de perda. *Coriolanus* é uma leitura muito mais poderosa de *O Dezoito Brumário de Luís Napoleão*, de Marx, do que qualquer leitura marxista de *Coriolanus* poderia esperar ser.

A eminência de Shakespeare é, tenho certeza, o rochedo contra o qual deve acabar naufragando a Escola de Ressentimento. Como podem eles comer e guardar? Se é arbitrário que Shakespeare ocupe o centro do Cânone, então precisam mostrar porque a classe social dominante o escolheu em vez de, digamos, Ben Jonson, para esse papel arbitrário. Ou se a história, e não os círculos dominantes, exaltou Shakespeare, que havia nele para cativar de tal modo o poderoso Demiurgo, a história econômica e social? É evidente que essa linha de investigação começa a beirar o fantástico; como seria muito mais simples admitir que há uma diferença *qualitativa*, uma diferença em espécie, entre Shakespeare e todo outro escritor, mesmo Chaucer, mesmo Tolstoi, ou seja lá quem for. A originalidade é

o grande escândalo que o ressentimento não consegue aceitar, e Shakespeare continua sendo o escritor mais original que um dia conheceremos.

TODA ORIGINALIDADE literária forte se torna canônica. Há alguns anos, numa noite de temporal em New Haven, eu me sentei para reler, mais uma vez, *Paraíso Perdido*, de Milton. Tinha de escrever uma conferência sobre ele como parte de uma série que estava dando na Universidade de Harvard, mas queria começar tudo de novo com o poema: lê-lo como se jamais o houvesse lido antes, na verdade como se ninguém jamais o houvesse lido antes de mim. Fazer isso significava descartar de minha cabeça toda uma biblioteca de crítica de Milton, o que era praticamente impossível. Mesmo assim, tentei, porque desejava a experiência de ler *Paraíso Perdido* como o lera pela primeira vez, uns quarenta e tantos anos antes. E enquanto lia, até adormecer no meio da noite, a familiaridade inicial do poema começou a dissolver-se. Continuou a dissolver-se nos vários dias seguintes, à medida que eu continuava lendo até o fim, e fiquei curiosamente chocado, um pouco alienado, e no entanto assustadamente absorto. Que estava lendo?

Embora o poema seja um épico bíblico, na forma clássica, a impressão peculiar que me causou foi a que geralmente atribuo à fantasia literária ou ficção-científica, não ao épico heróico. Seu efeito arrasador era o *fantástico*. Fiquei estonteado por duas sensações relacionadas, mas diferentes: o poder competitivo e triunfante do autor, maravilhosamente apresentado numa luta, explícita e implícita, contra todos os outros autores e textos, a Bíblia inclusive, e também a estranheza às vezes aterrorizante do que era apresentado. Só depois de chegar ao fim me lembrei (pelo menos conscientemente) do feroz livro de William Empson, *Milton's God* [O Deus de Milton], com sua obervação crítica de que *Paraíso Perdido* parecia tão barbaramente esplêndido quanto certas esculturas primitivas africanas. Empson atribuía o barbarismo miltoniano ao cristianismo, uma doutrina que ele achava antipática. Embora fosse politicamente marxista, com profunda simpatia pelos comunistas chineses, Empson não era de modo algum um precursor da Escola de Ressentimento. Historicizou o estilo livre com impressionante capacidade, e mostrou uma consciência constante do conflito entre classes sociais, mas não foi tentado a reduzir *Paraíso Perdido* a uma interação de forças econômicas. Seu interesse básico continuou sendo estético, o campo próprio do crítico literário, e conseguiu não transferir sua antipatia moral pelo cristianismo (e o Deus de Milton) para um

julgamento estético contra o poema. O elemento bárbaro me impressionou, como a Empson; o triunfalismo agonístico me interessou mais.

SÓ EXISTEM, suponho, umas poucas obras que parecem ainda mais essenciais ao Cânone Ocidental que *Paraíso Perdido* — as grandes tragédias de Shakespeare, *Canterbury Tales* [Contos de Cantuária] de Chaucer, a *Divina Comédia* de Dante, a Torá, os Evangelhos, *Dom Quixote* de Cervantes, os épicos de Homero. Com exceção talvez do poema de Dante, nenhuma dessas é tão fortificada quanto a sombria obra de Milton. Shakespeare sem dúvida recebeu provocação de dramaturgos rivais, enquanto Chaucer charmosamente citava autoridades fictícias e ocultava suas obrigações autênticas para com Dante e Boccaccio. A Bíblia hebraica e o Novo Testamento grego foram revisados em sua forma atual por redatores que talvez tivessem muito pouco em comum com os autores originais aos quais editavam. Cervantes, com insuperada graça, parodiou até a morte de seus antepassados cavaleirescos, enquanto de Homero não temos os textos dos precursores.

Milton e Dante são os mais pugnazes entre os grandes escritores ocidentais. Os estudiosos conseguem de algum modo evitar a ferocidade dos dois poetas, e até os chamam de pios. Assim, C.S. Lewis conseguiu descobrir seu "simples cristianismo" em *Paraíso Perdido*, e John Freccero acha que Dante é um agostiniano fiel, satisfeito em emular as *Confissões* em seu "romance do eu". Dante, como apenas começo a ver, corrigiu criativamente Virgílio (entre muitos outros) de um modo tão profundo quanto Milton corrigiu absolutamente todo mundo antes dele (Dante inclusive), com sua própria criação. Mas quer o escritor seja brincalhão na luta, como Chaucer, Cervantes e Shakespeare, ou agressivo, como Dante e Milton, a disputa sempre está presente. Até aí a crítica marxista me parece valiosa: na literatura forte há sempre conflito, ambivalência, contradição entre tema e estrutura. Onde divirjo dos marxistas é quanto às origens do conflito. De Píndaro até hoje, o escritor que combate pela canonicidade pode lutar por uma classe social, como fez Píndaro pelos aristocratas, mas basicamente todo escritor ambicioso luta por si mesmo, e muitas vezes trairá ou esquecerá sua classe para promover seus próprios interesses, que se centram inteiramente na *individuação*. Dante e Milton sacrificaram muito do que julgavam ser uma rota política espiritualmente exuberante e justificada, mas nenhum dos dois se dispunha a sacrificar seu grande poema por causa alguma. A maneira que encontraram de dar um jeito nisso foi identificar a causa com

o poema, em vez de o poema com a causa. Ao fazê-lo, ofereceram um precedente não muito seguido hoje pela ralé acadêmica que busca ligar o estudo da literatura à busca de transformação social. Encontramos os seguidores americanos desse aspecto de Dante e Milton onde esperaríamos encontrá-los, em nossos mais fortes poetas desde Whitman e Emily Dickinson: os socialmente reacionários Wallace Stevens e Robert Frost.

Os que podem fazer uma obra canônica invariavelmente vêem seus escritos como formas maiores que qualquer programa social, por mais exemplar que seja. A questão é de conter, e a grande literatura insistirá em sua auto-suficiência diante das mais dignas causas: feminismo, culturismo afro-americano e todas as outras empresas politicamente corretas de nosso momento. O que é contido varia; o poema forte, por definição, recusa ser contido, mesmo pelo Deus de Dante ou Milton. O Dr. Samuel Johnson, o mais arguto de todos os críticos literários, concluiu corretamente que a poesia devocional era impossível, em comparação com a devoção poética: "O bem e o mal da Eternidade são pesados demais para as asas da inteligência." "Pesado" é metáfora para "incontível", outra metáfora. Nossos abridores contemporâneos do Cânone detratam a religião franca, mas exigem versos devocionais (e crítica devocional!), mesmo que o objeto da devoção tenha sido alterado para promover mulheres, ou negros, ou o mais desconhecido dos deuses desconhecidos, a luta de classes nos Estados Unidos. Tudo depende dos valores da gente, mas sempre acho curioso que os marxistas sejam perceptivos para descobrir competição em todas as outras partes, mas não a vejam como intrínseca às grandes artes. Há aqui uma peculiar mistura de super e subvalorização, simultâneas, da literatura de imaginação, que sempre buscou seus próprios objetivos egoístas.

Paraíso Perdido tornou-se canônico antes de estabelecer-se o Cânone secular, no século seguinte ao de Milton. A resposta a "Quem canonizou Milton?" é, em primeiro lugar, o próprio Milton, mas também quase em primeiro lugar outros poetas fortes, desde seu amigo Andrew Marvell a John Dryden, e daí até quase todos os poetas cruciais do século 18 e do período romântico: Pope, Thomson, Cowper, Collins, Blake, Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats. Certamente os críticos, Dr. Johnson e Hazlitt, contribuíram para a canonização; mas Milton, como Chaucer, Spenser e Shakespeare antes, e como Wordsworth depois, simplesmente arrasou a tradição e subordinou-a. Esse é o mais forte teste para a canonicidade. Só muito poucos poderiam arrasar e subordinar a tradição, e hoje

talvez ninguém. Portanto, a questão hoje é: Podemos obrigar a tradição a abrir-nos espaço acotovelando-a de dentro, por assim dizer, e não de fora, como querem que façamos os multiculturalistas?

O movimento de dentro da tradição não pode ser ideológico nem colocar-se a serviço de quaisquer objetivos sociais, por mais moralmente admiráveis que sejam. A gente só entra no cânone pela força poética, que se constitui basicamente de um amálgama: domínio da linguagem figurativa, originalidade, poder cognitivo, conhecimento, dicção exuberante. A injustiça final da injustiça histórica é que não dota necessariamente as vítimas de nada além do senso de sua própria vitimação. O Cânone Ocidental, seja lá o que seja, não é um programa de salvação social.

A MANEIRA mais boba de defender o Cânone Ocidental é insistir em que ele encarna todas as sete virtudes mortalmente morais que compõem nossa suposta gama de valores normativos e princípios democráticos. Isso é uma mentira palpável. A *Ilíada* ensina a glória suprema da vitória armada, enquanto Dante se rejubila com os eternos tormentos que impõe a seus inimigos bastante pessoais. A versão privada do cristianismo de Tolstoi joga fora tudo que qualquer um de nós retém, e Dostoievski prega o anti-semitismo, o obscurantismo e a necessidade de servidão humana. A política de Shakespeare, até onde conseguimos fixá-la, não parece muito diferente da de seu Coriolano, e as idéias de liberdade de expressão e de imprensa de Milton não excluem a imposição de todo tipo de limitações sociais. Spenser regozija-se com o massacre de rebeldes irlandeses, enquanto a egomania de Wordsworth exalta seu próprio espírito poético sobre qualquer outra fonte de esplendor.

Os maiores escritores do Ocidente são subversivos de todos os valores, tanto nossos quanto deles próprios. Os estudiosos que nos exortam a encontrar a fonte de nossa moralidade e nossa política em Platão, ou em Isaías, perderam o contato com a realidade social em que vivemos. Se lermos o Cânone Ocidental para formar nossos valores morais sociais, políticos ou pessoais, creio firmemente que nos tornaremos monstros de egoísmo e exploração. Ler a serviço de qualquer ideologia é, em minha opinião, não ler de modo algum. A recepção da força estética nos possibilita aprender a falar a nós mesmos e a suportar a nós mesmos. A verdadeira utilidade de Shakespeare ou Cervantes, de Homero ou Dante, de Chaucer ou Rabelais, é aumentar nosso próprio eu crescente. Ler a fundo o Cânone não nos fará uma pessoa melhor ou pior, um cidadão mais útil ou nocivo. O diálogo da mente consigo não é basicamente uma

realidade social. Tudo que o Cânone Ocidental pode nos trazer é o uso correto de nossa solidão, essa solidão cuja forma final é nosso confronto com nossa mortalidade.

POSSUÍMOS o Cânone porque somos mortais e também meio retardatários. Só temos um determinado tempo, e esse tempo deve ter um fim, enquanto há mais para ler do que jamais houve antes. Do Javista e Homero a Freud, Kafka e Beckett, é uma jornada de quase três milênios. Como essa viagem passa por portos tão infinitos como Dante, Chaucer, Montaigne, Shakespeare e Tolstoi, que compensam, todos eles, as releituras de toda uma vida, vemo-nos no dilema pragmático de excluir alguma outra coisa toda vez que lemos ou relemos extensamente. Um antigo teste para o canônico continua sendo ferozmente válido: se não exige releitura, a obra não se qualifica. A analogia inevitável é a erótica. Se somos Don Juan, e Leporello mantém a lista, um breve encontro bastará.

Ao contrário do que dizem certos parisienses, o texto está aí não para dar prazer, mas o elevado desprazer ou prazer mais difícil que um texto menor não dará. Não quero discutir com os admiradores de *Meridian*, de Alice Walker, romance que me obriguei a ler duas vezes, mas a segunda leitura foi uma das minhas mais notáveis experiências literárias. Produziu uma epifania em que vi claramente o novo princípio implícito nos slogans dos que proclamam a abertura do Cânone. O teste correto para nova canonicidade é simples, claro e maravilhosamente conducente a uma transformação social: não deve e não pode ser relido, porque sua contribuição ao progresso societal é a generosidade de oferecer-se a uma rápida ingestão e descarte. De Píndaro a Yeats, passando por Hölderlin, a ode maior autocanonizante sempre proclamou sua imortalidade agonística. A ode socialmente aceitável do futuro sem dúvida vai poupar-nos dessas pretensões e tratar, ao contrário, da humildade própria da irmandade feminina partilhada, a nova sublimidade de fazer colchas que é agora o tropo preferido da crítica feminista.

Contudo, temos de escolher: como só há um determinado tempo, relemos Elizabeth Bishop ou Adrienne Reich? Saio de novo em busca do tempo perdido com Marcel Proust, ou devo tentar mais uma releitura da emocionante denúncia por Alice Walker de todos os homens, pretos e brancos? Meus ex-alunos, muitos deles hoje astros da Escola do Ressentimento, proclamam ensinar desprendimento social, que começa pelo aprendizado da leitura desprendida. O autor não tem ego, a personagem literária não tem ego, o leitor não tem ego. Vamos nos reunir na beira do rio com esses

espíritos generosos, livres da culpa de auto-afirmações passadas, e ser batizados nas águas do Lete? Que devemos fazer para ser salvos?

O estudo da literatura, como quer que se o faça, não vai salvar nenhum indivíduo, não mais do que melhorar qualquer sociedade. Shakespeare não nos tornará melhores, nem piores, mas pode ensinar-nos a entreouvir-nos quando falamos a nós mesmos. Posteriormente, pode ensinar-nos a aceitar a mudança, em nós mesmos e nos outros, e talvez até a forma final de mudança. Hamlet é o embaixador da morte para nós, talvez um dos poucos embaixadores já enviados pela morte que não nos mente sobre nossa inevitável relação com esse país não descoberto. A relação é inteiramente solitária, apesar de todas as obscenas tentativas da tradição para socializá-la.

Meu falecido amigo Paul de Man gostava de fazer uma analogia entre a solidão de cada texto literário e cada morte humana, uma analogia contra a qual eu protestava. Sugeri a ele que o tropo mais irônico seria fazer a analogia de cada nascimento humano com o nascimento de um poema, uma analogia que ligaria textos como se ligam os bebês, ausência de voz ligada a vozes passadas, incapacidade de falar ligada ao que lhes falaram, como a todos nós nos falaram os mortos. Não ganhei essa discussão crítica porque não pude convencê-lo do análogo humano maior; ele preferia a autoridade dialética da ironia mais heideggeriana. Tudo que um texto, digamos a tragédia de *Hamlet*, tem em comum com a morte é sua solidão. Mas quando a partilha conosco, fala ele com a autoridade da morte? Qualquer que seja a resposta, eu gostaria de observar que a autoridade da morte, literária ou existencial, não é basicamente uma autoridade social. O Cânone, longe de ser o criado da classe social dominante, é o ministro da morte. Para abri-lo, deve-se convencer o leitor de que um novo espaço foi aberto num espaço maior coberto pelos mortos. Que os poetas mortos consintam em afastar-se para nós, gritava Artaud; mas é exatamente isso que eles não vão consentir em fazer.

Se fôssemos literalmente imortais, ou mesmo se nosso período fosse dobrado para sete dezenas de anos, digamos, poderíamos deixar de lado toda discussão sobre cânones. Mas só temos um intervalo, e então nossa casa não nos conhece mais, e entupir essa casa com subliteratura, em nome de qualquer justiça social, não me parece ser a responsabilidade do crítico literário. O professor Frank Lentricchia, apóstolo da mudança social através da ideologia acadêmica, conseguiu ler "*Anedocte of the Jar*" ["Historinha do jarro"], de Wallace Stevens, como um poema político, um poema que expressa

o programa da classe social dominante. A arte de arrumar um jarro estava, para Stevens, aliada à arte do arranjo de flores, e não vejo porque Lentricchia não deva publicar um modesto volume sobre a política do arranjo de flores, sob o título *Ariel e as Flores de Nosso Clima*. Ainda me lembro de meu choque, uns trinta e cinco anos atrás, quando me levaram pela primeira vez a uma partida de futebol *association* em Jerusalém, onde espectadores sefaraditas torciam pelo time visitante de Haifa, da direita política, enquanto o time de Jerusalém era filiado ao Partido Trabalhista. Por que parar de politizar o estudo da literatura? Vamos substituir os sabichões políticos por cronistas esportivos, como um primeiro passo para reorganizar o beisebol, com a Liga Republicana enfrentando a Liga Democrática no Campeonato Mundial. Isso nos daria uma forma de beisebol para a qual não poderíamos fugir em busca de alívio pastoral, como fazemos agora. As responsabilidades políticas do jogador de beisebol seriam tão apropriadas — não mais, não menos — quanto as hoje badaladas responsabilidades políticas do crítico literário.

O atraso cultural, hoje uma doença mundial quase universal, tem uma pungência particular nos Estados Unidos da América. Somos os herdeiros finais da tradição ocidental. A educação fundada na *Ilíada*, na Bíblia, em Platão e Shakespeare continua sendo, em alguma forma tensa, nosso ideal, embora a relevância desses monumentos culturais para a vida em nossos centros urbanos seja inevitavelmente meio remota. Os que se ressentem de todos os cânones sofrem de uma culpa elitista fundada na compreensão bastante exata de que os cânones sempre servem indiretamente ao social e ao político, e na verdade aos interesses e objetivos das classes mais ricas de cada geração da sociedade ocidental. Parece claro que é preciso capital para o cultivo de valores estéticos. Píndaro, o soberbo último defensor da lira arcaica, investiu sua arte no exercício celebratório de cobrar caro por suas odes, assim louvando os ricos pelo generoso apoio à generosa exaltação, por ele, da linhagem divina deles. Essa aliança de sublimidade e poder financeiro e político jamais cessou, e supõe-se que jamais poderá cessar ou cessará.

Há, claro, profetas, desde Amos a Blake e depois, até Whitman, que se erguem para gritar contra essa aliança, e sem dúvida uma grande figura, igual a Blake, virá de novo um dia; mas Píndaro, mais que Blake, é que continua sendo a norma canônica. Mesmo profetas como Dante e Milton se comprometeriam de uma maneira que Blake não fez ou não pôde, na medida em que se pode dizer que os poetas da *Divina Comédia* e *Paraíso Perdido* foram tentados por aspirações culturais pragmáticas. Foi-me preciso uma vida inteira de imersão

no estudo da poesia para poder entender por que Blake e Whitman foram obrigados a tornar-se os poetas herméticos, na verdade esotéricos, que realmente foram. Se rompemos a aliança entre riqueza e cultura — um rompimento que assinala a diferença entre Milton e Blake, entre Dante e Whitman — pagamos o alto e irônico preço daqueles que procuram destruir as continuidades canônicas. Tornamo-nos gnósticos tardios, em guerra contra Homero, Platão e a Bíblia, pela mitologização de nossa má leitura da tradição. Uma guerra dessas pode produzir vitórias limitadas; um *Four Zoas* [Quatro zoas] ou um *Song of Myself* [Canto de mim mesmo] são triunfos que eu chamo de limitados, porque impelem *seus* herdeiros a distorções perfeitamente desesperadas do desejo criativo. Os poetas que trilham a estrada aberta de Whitman com mais sucesso são os que se assemelham profundamente mas de modo nenhum superficialmente a ele, poetas severamente formais como Wallace Stevens, T.S. Eliot e Hart Crane. Os que buscam emular suas formas aparentemente abertas morrem todos no deserto, rapsodos rudimentares e impostores acadêmicos espalhando-se na esteira do pai delicadamente hermético. Não se consegue nada em troca de nada, e Whitman não faz nosso trabalho por nós. Um blakeano menor ou um whitmaniano aprendiz é sempre um falso profeta, que não cria senda reta para ninguém.

Essas verdades sobre a dependência da poesia em relação ao poder mundano não me deixam feliz de modo algum; simplesmente sigo William Hazlitt, o autêntico esquerdista entre todos os grandes críticos. Hazlitt, em sua maravilhosa discussão de Coriolano em *Characters of Shakespeare's Plays* [Personagens das peças de Shakespeare], começa com a triste admissão de que "a causa do povo é na verdade apenas pouco apropriada como tema de poesia: admite retórica, que entra na argumentação e explicação, mas não apresenta imagens imediatas ou distintas à mente". Tais imagens, constata Hazlitt, estão sempre presentes ao lado dos tiranos e seus instrumentos.

O claro sentido hazlittiano da perturbada interação entre o poder da retórica e a retórica do poder tem um potencial de iluminação em nossa escuridão da moda. A política do próprio Shakespeare pode ou não ser a de Coriolano, do mesmo modo como as ansiedades de Shakespeare podem ou não ser as de Hamlet ou Lear. Tampouco é Shakespeare o trágico Christopher Marlowe, cuja vida e obra igualmente parecem ter-lhe ensinado o caminho a não seguir. Shakespeare sabe implicitamente o que Hazlitt torna explícito indiretamente: a Musa, trágica ou cômica, toma o partido da elite. Para

cada Shelley ou Brecht, há uma dezena de poetas ainda mais poderosos que gravitam naturalmente para o partido das classes dominantes em qualquer sociedade. A imaginação literária é contaminada pelo zelo e os excessos da competição em sociedade, pois durante toda a história ocidental a imaginação criadora se concebeu como o mais competitivo dos modos, igual ao corredor solitário, que corre por sua própria glória.

As mulheres mais fortes entre os grandes poetas, Safo e Emily Dickinson, são agonistas ainda mais ferozes que os homens. A Srta. Emily Dickinson, de Amherst, não foi lá ajudar a Sra. Elizabeth Barrett Browning a completar uma colcha. Ao contrário, Emily deixa a Sra. Browning bem para trás na poeira, embora o triunfo seja transmitido de uma maneira mais sutil que a vitória de Whitman sobre Tennyson em "*When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd*" [Quando os lilases floriram pela última vez no jardim da frente], onde a "*Ode on the Death of the Duke of Wellington*" [Ode sobre a morte do Duque de Wellington] ecoa abertamente de modo a alertar o reconhecimento de leitor do quanto a elegia a Lincoln supera o lamento pelo Duque de Ferro. Não sei se a crítica feminista terá êxito em seu esforço para mudar a natureza humana, mas duvido um pouco que qualquer idealismo, por mais tardio que seja, vá mudar toda a base da psicologia da criatividade ocidental, masculina e feminina, desde a disputa de Hesíodo com Homero até o agon entre Emily Dickinson e Elizabeth Bishop.

Enquanto escrevo estas sentenças, dou uma olhada no jornal e noto uma matéria sobre a angústia das feministas obrigadas a escolher entre Elizabeth Holtzman e Geraldine Ferraro para uma indicação ao Senado, uma escolha não diferente em espécie da necessidade pragmaticamente crítica de escolher entre a falecida May Swenson, que chegou perto de ser uma poeta forte, e a veemente Adrienne Reich. Um suposto poema pode não ter os sentimentos mais exemplares, a política mais elevada, e também pode não ser lá muito um poema. Um crítico pode ter responsabilidades políticas, mas a primeira obrigação é levantar de novo a antiga e bastante sombria pergunta tripla do agonista: mais que, menos que, igual a quê? Estamos destruindo todos os padrões intelectuais e estéticos nas humanidades e ciências sociais, em nome da justiça social. Nossas instituições mostram má fé no seguinte: não se impõe quota alguma a neurocirurgiões ou matemáticos. O que foi desvalorizado foi o ensino como tal, como se a erudição fosse irrelevante nos campos do julgamento e do erro de julgamento.

O Cânone Ocidental, apesar do ilimitado idealismo dos que gostariam de abri-lo, existe precisamente para impor limites, para estabelecer um padrão de medida que é tudo, menos político ou moral. Sei que existe hoje uma espécie de aliança encoberta entre a cultura popular e o que se intitula "crítica cultural", e em nome dessa aliança o próprio conhecimento pode ainda sem dúvida adquirir o estigma de incorreto. O conhecimento não pode prosseguir sem memória, e o Cânone é a verdadeira arte da memória, a autêntica fundação do pensamento cultural. Em termos mais simples, o Cânone é Platão e Shakespeare; é a imagem do indivíduo pensando, seja ele Sócrates pensando a sua própria morte ou Hamlet contemplando aquele país não descoberto. A mortalidade junta-se à memória na consciência do teste de realidade a que induz o Cânone. Por sua própria natureza, o Cânone Ocidental jamais se fechará, mas não pode ser aberto a força por nossas atuais animadoras de torcida. Só a verdadeira força pode abri-lo, a força de um Freud ou um Kafka, persistentes em suas negações cognitivas.

A animação de torcida é o poder do pensamento positivo transportado para o campo acadêmico. O estudioso legítimo do Cânone Ocidental respeita o poder da negação inerente no conhecimento, desfruta dos difíceis prazeres da apreensão estética, aprende os caminhos ocultos que a erudição nos ensina a trilhar quando rejeitamos prazeres mais fáceis, incluindo os incessantes apelos dos que afirmam uma virtude política que transcenderia todas as nossas lembranças de experiência estética individual.

As imortalidades fáceis nos rondam agora porque a atual dieta de nossa cultura popular deixou de ser o concerto de rock, substituído pelo vídeo de rock, cuja essência é uma imortalidade instantânea, ou melhor, a sua possibilidade. A relação entre conceitos religiosos e literários de imortalidade sempre foi perturbada, mesmo entre os gregos e romanos antigos, onde eternidades políticas e olímpicas se misturavam um tanto promiscuamente. Essa perturbação era tolerável, até mesmo benigna, na literatura clássica, mas tornou-se mais sinistra na Europa cristã. As distinções católicas entre imortalidade divina e fama humana, firmemente baseadas numa ideologia dogmática, continuaram bastante precisas até o advento de Dante, que se via como um profeta, e portanto deu à sua *Divina Comédia* o status de uma nova Escritura. Dante esvaziou pragmaticamente a distinção entre formação de cânone secular e sagrado, o que é mais um motivo para nosso perturbado senso de poder e autoridade.

Os termos "poder" e "autoridade" têm sentidos pragmaticamente opostos nos campos da política e do que ainda devemos chamar de "literatura de imaginação". Se temos dificuldade em ver a oposição, talvez seja por causa do campo intermediário que se chama "espiritual". Poder espiritual e autoridade espiritual lançam notoriamente sua sombra na política como na poesia. Assim, devemos distinguir entre o poder estético e a autoridade do Cânone Ocidental e quaisquer conseqüências espirituais, políticas ou mesmo morais que ele tenha causado. Embora ler, escrever e ensinar sejam necessariamente atos sociais, mesmo o ensino tem seu aspecto solitário, uma solidão que só os dois podem partilhar, na linguagem de Wallace Stevens. Gertrude Stein afirmava que a gente escreve para si e para estranhos, um soberbo reconhecimento que eu ampliaria num apotegma paralelo: a gente lê para si e para estranhos. O Cânone Ocidental não existe para aumentar elites pré-existentes da sociedade. Está lá para ser lido por nós e por estranhos, para que nós e aqueles que jamais conheceremos encontremos verdadeira força estética e a autoridade do que Baudelaire (e Erich Auerbach depois) chamou de "dignidade estética". Um dos inelutáveis estigmas do canônico é a dignidade estética, que não pode ser alugada.

Autoridade estética, como poder estético, é um tropo ou figuração para energias essencialmente mais solitárias que sociais. Hayden White há muito denunciou a grande falha de Foucault como sendo uma cegueira para suas próprias metáforas, uma fraqueza irônica num discípulo professo de Nietzsche. No lugar dos tropos da história lovejoyana das idéias, Foucault pôs os seus, e depois nem sempre se lembrou que seus "arquivos" eram ironias, deliberadas e não deliberadas. O mesmo se dá com as "energias sociais" do neohistoricista, perpetuamente inclinado a esquecer que "energia social" não é mais quantificável que libido freudiana. Autoridade estética e poder de criação são tropos também, mas o que eles substituem — chamem de "canônico" — tem um aspecto mais ou menos quantificável, que é dizer que William Shakespeare escreveu trinta e oito peças, vinte e quatro delas obras-primas, enquanto a energia social jamais escreveu uma única cena. A morte do autor é um tropo, e um tanto pernicioso; a vida do autor é uma entidade quantificável.

Todos os cânones, incluindo nossos atuais contracânones da moda, são elitistas, e como nenhum cânone secular jamais se fecha, o que hoje se aclama como "abrir o cânone" é uma operação estritamente redundante. Embora os cânones, como todas as listas e catálogos, tenham uma tendência a ser mais inclusivos que exclusi-

vos, chegamos a um ponto em que as leituras e releituras de toda uma vida mal darão para chegarmos até o fim do Cânone Ocidental. Na verdade, é hoje praticamente impossível dominar o Cânone Ocidental. Isso significaria não apenas absorver bem mais de três mil livros, muitos deles, senão todos, marecados por verdadeiras dificuldades cognitivas e imaginativas, mas que as relações entre esses livros se tornam mais, e não menos, inquietantes à medida que se ampliam as nossas perspectivas. Há também as imensas complexidades e contradições que constituem a essência do Cânone Ocidental, que é tudo, menos uma unidade ou estrutura estável. Ninguém tem autoridade para dizer-nos o que é o Cânone Ocidental, certamente não de cerca de 1800 até hoje. Não é, não pode ser precisamente a lista que apresento, ou que qualquer outro poderia apresentar. Se fosse, isso tornaria tal lista um mero fetiche, apenas mais uma mercadoria. Mas não estou disposto a concordar com os marxistas em que o Cânone Ocidental é mais um exemplo do que eles chamam de "capital cultural". Não está claro para mim que um país tão contraditório quanto os Estados Unidos da América possa jamais ser o contexto para um "capital cultural", a não ser para aquelas estilhas de alta cultura que contribuem para a cultura de massa. Não temos uma alta cultura oficial neste país desde cerca de 1800, uma geração após a Revolução Americana. Unidade cultural é um fenômeno francês, e em certa medida uma questão alemã, mas dificilmente uma realidade americana nos séculos 19 ou 20. Em nosso contexto, e visto de nossa perspectiva, o Cânone Ocidental é uma espécie de lista de sobrevivente. O fato central na América, segundo o poeta Charles Olson, é espaço, mas ele escreveu isso como frase de abertura de um livro sobre Melville, e portanto sobre o século 19. No fim do século 20, nosso fato central é tempo, pois a terra crepuscular está agora na hora crepuscular do Ocidente. Alguém chamaria de fetiche uma lista de sobreviventes de uma guerra cosmológica de três mil anos?

A questão é a mortalidade ou imortalidade das obras literárias. Onde se tornaram canônicas, elas sobreviveram a uma imensa luta nas relações sociais, mas essas relações muito pouco têm a ver com luta de classes. Os valores estéticos emanam da luta entre textos: no leitor, na linguagem, na sala de aula, nas discussões dentro de uma sociedade. Muito poucos leitores da classe operária chegam a contar na determinação da sobrevivência de textos, e os críticos esquerdistas se encarregam de fazer a leitura da classe operária por ela. O valor estético surge da memória, e portanto (como viu Nietzsche) da dor, da dor de abrir mão de prazeres mais fáceis em favor de outros muito

mais difíceis. Os trabalhadores já têm ansiedades suficientes, e voltam-se para a religião como um modo de alívio. Seu firme senso de que o estético é, para eles, apenas mais outra ansiedade ajuda a ensinar-nos que as obras literárias vitoriosas são ansiedades realizadas, não libertações de ansiedades. Também os cânones são ansiedades realizadas, não esteios unificados de moralidade, ocidentais ou orientais. Se pudéssemos conceber um cânone universal, multicultural e multivalente, seu único livro essencial não seria uma escritura, a Bíblia, o Corão ou um texto oriental, mas antes Shakespeare, que é encenado e lido em toda parte, em todas as línguas e circunstâncias. Sejam quais forem as convicções de nossos atuais neo-historicistas, para os quais Shakespeare é apenas um significante para as energias sociais do Renascimento inglês, para centenas de milhões que não são brancos europeus Shakespeare é um significante para seus próprios pathos, seus próprios sensos de identificação com os personagens aos quais ele deu carne com sua linguagem. Para eles, a universalidade dele não é histórica, mas fundamental; ele põe as vidas deles em seu palco. Em seus personagens, eles contemplam e enfrentam sua própria angústia e suas próprias fantasias, não as manifestas energias sociais da Londres mercantil dos primeiros tempos.

A arte da memória, com seus antecedentes teóricos e suas florações mágicas, é em grande parte uma questão de lugares imaginários, ou de lugares reais transmutados em imagens visuais. Desde a infância, tenho gozado de uma fantástica memória para literatura, mas essa memória é puramente verbal, sem nada que se pareça a um componente visual. Só recentemente, passado dos sessenta, vim a entender que minha memória literária depende do cânone como um sistema de memória. Se sou um caso especial, é só no sentido de que minha experiência é uma versão mais extrema do que julgo ser a principal função pragmática do Cânone: lembrar e ordenar as leituras de uma vida. Os grandes autores tomam o lugar dos "lugares" no teatro da memória do Cânone, e suas obras-primas ocupam a posição preenchida pelas "imagens" na arte da memória. Shakespeare e *Hamlet*, autor central e drama universal, obrigam-nos a lembrar não apenas o que se passa em *Hamlet*, porém mais crucialmente o que se passa na literatura que a torna memorável e assim prolonga a vida do autor.

A morte do autor, proclamada por Foucault, Barthes e muitos clones depois deles, é outro mito anticanônico, semelhante ao grito de guerra do ressentimento, que gostaria de descartar "todos os homens brancos europeus mortos" — ou seja, para inteirar a conta,

Homero, Virgílio, Dante, Chaucer, Shakespeare, Cervante, Montaigne, Milton, Goethe, Tolstoi, Ibsen, Kafka e Proust. Mais vivos que nós, quem quer que sejamos, esses autores são indubitavelmente homens, e creio que "brancos". Mas não estão mortos, em comparação com qualquer autor vivo. Entre nós hoje existem Gabriel García Márquez, Pynchon, Ashbery e outros prováveis de tornar-se igualmente canônicos como Borges e Beckett entre os recém-falecidos, mas Cervantes e Shakespeare pertencem a outra ordem de vitalidade. O Cânone é de fato um metro de vitalidade, uma medida que tenta mapear o imensurado. A antiga metáfora da imortalidade do escritor é relevante aqui, e renova o poder do Cânone para nós. Curtius tem um excurso sobre "Poesia como Perpetuação" em que cita o devaneio de Burckhardt sobre "Fama na Literatura", equacionando fama e imortalidade. Mas Burckhardt e Curtius viveram e morreram antes da era de Warhol, quando tantos são famosos por quinze minutos cada. A imortalidade por um quarto de hora é hoje livremente concedida e pode ser encarada como uma das conseqüências mais hilariantes da "abertura do Cânone".

A defesa do Cânone Ocidental não é de modo algum uma defesa do Ocidente ou uma empresa nacionalista. Se o multiculturalismo se referisse a Cervantes, quem iria discutir com ele? Os grandes inimigos dos padrões estéticos e cognitivos são pretensos defensores que matraqueiam para nós sobre valores morais e políticos na literatura. Não vivemos pela ética da *Ilíada*, nem pela política de Platão. Os que ensinam interpretação têm mais em comum com os sofistas que com Sócrates. O que podemos esperar que Shakespeare faça por nossa semiarruinada sociedade, uma vez que a função do drama shakespeariano tão pouco tem a ver com virtude cívica ou justiça social? Nossos atuais neo-historicistas, com sua curiosa mistura de Foucault e Marx, são apenas um episódio bem menor na interminável história do platonismo. Platão esperava, banindo o poeta, banir também o tirano. Banir Shakespeare, ou antes reduzi-lo a seus contextos, não vai livrar-nos de nossos tiranos. De qualquer modo, não podemos livrar-nos de Shakespeare, nem do Cânone do qual ele é o centro. Shakespeare, como gostamos de esquecer, inventou-o em grande parte; se acrescentamos o resto do Cânone, então ele e o Cânone nos inventaram inteiramente. Emerson, em *Representative Men* [Homens representativos], captou isso com exatidão: "Shakespeare está tão fora da categoria de autores eminentes quanto da multidão. É inconcebivelmente sábio; os outros, concebivelmente. Um bom leitor pode, de certa forma, instalar-se no cérebro do Platão, e pensar dali; mas não no de Shakespeare. Estamos ainda ao desamparo. Em faculdade executiva, em criação, Shakespeare é único."

NADA que possamos dizer sobre Shakespeare hoje chega perto da importância da percepção de Emerson. Sem Shakespeare, não há cânone, porque sem Shakespeare não há eus reconhecíveis em nós, quem quer que sejamos. Devemos a Shakespeare não apenas nossa representação da cognição, mas muito de nossa capacidade de cognição. A diferença entre Shakespeare e seus mais próximos rivais é de gênero e grau, e essa dupla diferença define a realidade e necessidade do Cânone. Sem o Cânone, deixamos de pensar. Pode-se idealizar interminavelmente a substituição de padrões estéticos por considerações etnocêntricas e de gênero sexual, e as metas sociais podem ser de fato admiráveis. Mas só a força pode juntar-se à força, como atestou perpetuamente Nietzsche.